مجلة النقد الأدبي

فصول

مفهوم الشعر فى القول الشعرى

جدلية العنف والتحريم

الفن ورجل الأخلاق

محاكمة سقراط

الأدب المهمش

اتجاهات التجريب

عن التعدد الصوتى

نص وقراءتان

جدارية درويش

بين الموت الأليف وانشطار التراث

العدد ٥٨ / شتاء ٢٠٠٢

مجلة النقد الأدبي
علمية محكمة

هل للأدب قواعد ؟

رئيس مجلس الإدارة
سمير سرحان

رئيس التحرير
هدى وصفي

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

اتجاهات التجريب فى مشهد الشعر المصرى المعاصر

د. محمود الضبع

يعتبر التجريب سمة من سمات الفن الطليعي، فهو يرتبط – دائما – بالتيارات الفنية الجديدة آن ظهورها، ومن ثم فإن التجريب – بوصفه مفهوما – يحمل بذور عدميته وفنائه، وذلك عندما يدخل دائرة الإقرار، إذ ما يفتأ أن يفنى ليبدأ من جديد مع تيار أدبي آخر.

وقد ظهر مصطلح التجريب الطليعي Avant Garde في فرنسا. يقول عنه معجم المصطلحات الأدبية: "مصطلح فرنسي عسكري الأصل، امتد ليشمل الحركة السياسية والفنية، وهو يعنى في الأدب مجموعة الكتاب والشعراء الذين يكرسون جهودهم لفكرة أن الفن تجريب وثورة على التقليد، والفنانون هم قرون استشعار الجنس البشرى كما يقول "إزرا باوند"، لذلك فإن عليهم واجب أن يسبقوا العصر بالتجديد في الأشكال وموضوعات التناول. وفى الأدب العربي موجات متعاقبة من أدباء الطليعة"[(1)].

والتجريب على هذا الأساس "حركة طليعة" تخالف – دائما – السائد من اتجاهات جمالية وأفكار، لتتبنى مفاهيم واتجاهات رؤيوية تنحو نحو توليد أو خلق فكر جديد ووعى جمالي جديد.

ويعد أكثر التعريفات صحة للتجريب، هو ذلك التعريف القائم على ربط التجريب بمفهوم الطليعة بوصفها حركة. فمنذ الرومانسية.. أضحت كل بيانات الاتجاهات الجديدة في الأدب والفن يطلق عليها لفظ "حركة"، وظل مصطلح الطليعة الفرنسي، يُستخدم نقديا عند الإشارة إلى أية حركة فنية راديكالية. "لم يكن التجريب اتجاها تزيينيا أو ميلاً شكليا أو ثانويا، بل ارتبط – دائما – بمفهوم الطليعة بوصفها حركة راديكالية، لذا تبنته دوما جماعات فنية صغيرة، واحتضنته مهود هامشية تجلى فيها بعده الجمالي الجديد محلقا بعيدا عن سلطة الفن الرسمي المكرسة ومؤسساته القائمة"[(2)]. وهو ما يشي بالرفض الذى تجابهه هذه الجماعات الفنية آن ظهورها.

فعندما أصدرت الرومانسية بيانها، لم يجرؤ أحد على تسمية الحركة الرومانسية بالمدرسة الرومانسية، لكنها الآن تحمل اسم مدرسة – لماذا؟

لأنها خرجت من الهامش إلى سلطة الرسمية، وامتلكت وعيا جماليا بها من قبل المجتمع، أى أنها أقرت قيمها الجمالية في أذهان متلقيها إلى الدرجة التي أصبحت معها تمثل رصيدا من ذوق المجتمع الجمالي، يحكمون به ومن خلاله على الحركات الأخرى التي تلت الرومانسية، أو التي يمكن أن تليها، وهو ما يؤكد أهمية عامل الزمن فى تحديد نسبية التجريب الطليعي، إذ إن الطليعة لن تظل كذلك بالنسبة للحركة بعد أن تستقر وتفرض هيمنتها.

والطليعة – بوصفها حركة – لا تسعى إلى هدم المدارس التي سبقتها، ولا تسعى إلى نقدها، ولكنها تنتقد الفن على أنه مؤسسة ـ بتعبير برجر ـ الذى يوضح المفهوم قائلاً: "ويشير مفهوم الفن بوصفه مؤسسة إلى الجهاز المنتج والموزع، ويشير أيضا إلى الأفكار عن الفن، والتى تسود فى وقت معين، وتحدد تلقى الأعمال"[(3)]. وهو مايتضح منه أن هدف الطليعيين هو إدماج الفن فى التطبيقات العملية للحياة، أى ارتباطه بقضايا ما تناقش مفهوم العصر التطورى، ومع ما فى هذا من خلاف حول واقعية الأدب وما يثار حولها من إشكاليات إلا أن مفهوم التجريب فى وعينا العربى يسعى لإحداث آليات جديدة لتفاعل الفن والأدب مع الحياة، بعيدا عن المطابقة أو المخالفة فى الموضوع (المعنى)، وإن كانت هذه المسألة توضع فى حسبان البعض.

ويمكن تعريف حركة الطليعة بأنها هجوم على مكانة الفن والأدب فى مجتمع ما يتوقف عند حدود معينة، ويأبى أن يتخطاها. والطليعة لاترفض شكلا ما أو أسلوباً ما من أشكال وأساليب الفن والأدب، ولكنها ترفض فكرة أن يكون الفن غير مرتبط بالحياة العملية للبشر. وكما يقول برجر: "عندما يطالب الطليعيون بأن يصبح الفن عمليا مرة أخرى، فإنهم لايقصدون أنه يجب أن تكون مضامين الأعمال الفنية ذات معنى اجتماعى، حيث لايثار ذلك المطلب على مستوى مضامين الأعمال الفردية، بل بالأحرى فإنه يوجه نفسه إلى الطريقة التى يعمل بها الفن فى المجتمع، وهى عملية تقوم بنفس القدر لتحديد تأثير الأعمال كما يفعل المضمون المحدد"[(4)].

إن حركات الطليعة بهذا المعنى ترفض فصل الفن عن الحياة العملية، وترفض اعتبار الإنتاج الفردى معبرا عن حركة، وترفض كذلك التلقى الفردى، إذ لكى تكون حركة الطليعة حركة، فلابد لها من إنتاج جماعى، بآليات تفكير متقاربة نسبيا، تعمل فى إطار تقريب الفن من الحياة العملية.

ومن جهة أخرى، فإن الفنان أو الأديب الطليعى يسعى لإحداث صدمة لدى المتلقى، بمخالفة وعيه السائد، حيث لا يخلق العمل الطليعى بالنسبة للمتلقى انطباعا كليا يمكن أن يسمح بتفسير معناه، وتكمن أهمية الصدمة هنا فى خرق حصار الوعى الجمالى السائد، ومحاولة إدخال تغيير فى تطبيقات الحياة العملية للمتلقى.

"وتصدر أهمية التجريب من خصوصية طرحه خلال زمنه الخاص وفى مفردات مكانه، مثلما تنبع من نضال أشكاله الجمالية المفارقة ومن اكتساب شرعيته وحقه فى الاحتجاج على الوعى الجمالى السائد، وما يتضمنه ذلك من ضرورة استيعاب مجمل الوعى الاجتماعى القائم فى مكان وزمان محددين على مستوياته المتشابكة: سياسية واجتماعية واقتصادية ودينية وثقافية[5].

من هنا تجد مقولة "الانقطاع" السائدة شرعيتها الجمالية التى تشى بالاتصال القوى.. وإلا كيف تتم القطيعة من فاقدى القدرة على التواصل، وما لم يتم الاتصال به أصلا؟ "لذا يكمن تأثير التجريب الفنى فى لحظته الآنية بالذات...، هكذا تعرف الحركات الفنية الحديثة من أين تبدأ – غالبا – لكنها يقينا لاتدرى إلى أين تنتهى، وما قد يئول إليه سياقها الكلى. وهكذا يعين التجريب – بوصفه حركة – فى كسر قيد القانون الجمالى لصالح جماليات ثانوية تدريجيا – فى حال نجاحها – ليتم ترسيخها من جديد"[6].

وما إن تترسخ حركة التجريب حتى تقوم الثورة عليها من طليعة جديدة تبحث عن ممكنها النقدى الخاص... وهكذا دواليك..

ويرى "ياوس" أن: "دراسة الأدب ليست عملية تنطوى على تراكم تدريجى للحقائق أو الشواهد التى تقرب كل جيل من الأجيال المتعاقبة من معرفة حقيقة الأدب، أو من الفهم السليم للأعمال الأدبية المفردة. ولكن التطور تشخصه قفزات نوعية، ومراحل من القطيعة، ومنطلقات جديدة. إن النموذج الذى وجه البحث الأدبى ذات يوم ما يلبث أن ينبذ عندما يصبح غير قادر على الوفاء بالمطالب التى توسمتها فيه الدراسات الأدبية، ويحل نموذج جديد أكثر ملاءمة لهذه المهمة، مع استقلاله عن النموذج الأقدم، محل أسلوب التناول العتيق، إلى أن يثبت، مرة أخرى، أنه قادر على الوفاء بوظيفته فى شرح الأعمال الأدبية السابقة على الوقت الراهن"[7].

والتجريب فى ارتباطه بالثورة على الوعى الجمالى السائد لايقدم إجابات بقدر ما يطرح التساؤلات التى تظل مكمنا لتلمس خطو جديد، ووعى جمالى مفارق، يتأسس على وعى الجماعات القليلة التى تبدع فى إطار استيعابها أو ما استثارته هذه التساؤلات فى وعيها، ومن هنا يعتبر التجريب – كما يعبر علاء عبد الهادى -: "رؤية وتغييرا فى العمق وليس تزيينا أو محض حيل يمكن استعارتها"[8].

وقد مرت قصيدة النثر ـ فى نشأتها فى مصر ـ بهذا التجريب الطليعى، الذى تمثل فى محاولة كسر قيود الوعى الجمالى السائد لمفهوم الشعر، والذوق الجماعى الراسخ له. ويمكن فى هذا الإطار رصد أهم الاتجاهات العامة للتجريب الطليعى فى قصيدة النثر المصرية، والتى تمثلت فى:

***التجريب على مستوى الأسلوب (الشكل):**

1ـ اتجاه يتبنى مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع (نقاء النوع)، ورفض قوانين النقاء والوحدة، والتجريب الدائم.

2ـ اتجاه يتبنى مبدأ اللعب باللغة، والتركيز على الدلالات اللغوية، وتعالقها كتجريب.

3ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة.

4ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب المعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، وهو مايمكن تسميته (ديوان الحالة).

5ـ اتجاه يتبنى مبدأ التجريب على مستوى شعرية الأثر المفتوح.

6ـ اتجاه يتبنى مبدأ تشظية النص، بعمل تقسيمات فرعية له، وإن اتحد الموضوع.

7ـ اتجاه يتبنى مبدأ الغموض الكلى، أو عدم تبليغ رسالة، بالاعتماد على غياب أو تغييب المعنى.

***التجريب على مستوى الموضوع:**

1ـ اتجاه يتبنى مبدأ استلهام التراث وبعثه، بإعادة تأويله واكتشافه، ثم بعثه من جديد فى إيقاع جديد، ولغة تواصل جديدة، وشكل فنى جديد.

2ـ اتجاه يتبنى مبدأ الخبرة الجسدية، أو مفهوم الجسد منطلقا منه وإليه، معتمدا على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب.

3ـ اتجاه يتبنى مبدأ خبرات الحياة الشخصية المباشرة (التفاصيل اليومية)، حيث الاهتمام بالتفاصيل اليومية الدقيقة، وتحويلها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التى يمارسها البشر كافة.

4ـ اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، وإعادة خلقها فى تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة الشعبية المهيمنة، والمرتكزات التى يرى أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

ويأتى فى النهاية اتجاه يتمثل التجريب، وإن كانت نصوصه لاتنتمى إلى التجريب على الرغم من وجود نزعة تجريبية بها، وذلك لأنها لم تتعامل مع التجريب بوصفه آلية تفكير، وإنما تعاملت معه على أنه محض تزيين.

إن رصد هذه الاتجاهات التجريبية للشعر فى مصر خلال المرحلة الزمنية التى تتراوح من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات من القرن العشرين، لايعنى أن شاعرا ما ينتمى إلى اتجاه ما واحد من هذه الاتجاهات، وتقتصر أعماله وكتاباته عليه، ولكنه يعنى أن هذه الاتجاهات تمثل أهم الاتجاهات التجريبية التى كتب فى إطارها هؤلاء الشعراء، حيث كانت هذه الاتجاهات بالنسبة لكل منهم آلية تفكير تعمل من أجل إحداث تجريب طليعى، وتعنى أيضا إمكانية تكرار شاعر ما فى أكثر من اتجاه، وهو مايتضح من خلال الجدول التالى، الذى يكشف المشهد الشعرى المصرى فى هذه الفترات، وتكرارات الشعراء ربما على مستوى الديوان الواحد فى أكثر من اتجاه.

الاتجاهات التجريبية فى الشعر المصرى

من السبعينيات حتى نهاية التسعينيات(9)

الشعراء أبجديا	الاتجاهات التجريبية										
	على مستوى الأسلوب							على مستوى الموضوع			
	نفى الحدود	تشكيل بصرى	العمل الواحد	الأثر المفتوح	لعب اللغة	تشظية النص	تغييب المعنى	تيمة السحر	استلهام التراثى	خبرة الجسد	التفاصيل اليومية
أحمد زرزور	*					*			*		*
أمجد ريان	*		*			*			*		*
جمال القصاص	*					*				*	*
حلمى سالم	*	*				*			*	*	*
حسن طلب		*	*		*	*			*		
رفعت سلام	*	*	*		*	*			*	*	
عبد المنعم رمضان	*	*							*	*	
علاء عبد الهادى	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
فريد أبو سعده	*		*			*		*	*	*	*
محمد سليمان	*					*			*	*	*
محمد عيد	*					*	*		*		
محمود نسيم						*			*		
مفرح كريم						*				*	
وليد منير						*			*		
علاء خالد	*		*			*			*		
فتحى عبد الله	*	*	*			*			*		
كريم عبد السلام	*					*					
مؤمن أحمد	*		*						*		*
محمود قرنى	*	*				*	*			*	*
		*							*		*
جرجس شكرى	*					*			*		*
عماد أبو صالح	*								*	*	*
منى عبد العظيم										*	*

1ـ الاتجاهات التجريبية على مستوى الأسلوب:

1 ـ 1ـ مبدأ نفى الحدود الفاصلة بين الأنواع، والتراجع عن قوانين النقاء والوحدة، وهو اتجاه يؤمن بأن النص هو كتلة أدبية واحدة، تتجاور فيها مستويات الخطاب، وتتفاعل فيها تقنيات التعبير وأساليبه المتعددة، حيث لا يمكن التمييز بين ما هو شعرى، وما هو نثرى، ويلعب السرد بآلياته فى هذا الاتجاه دورا كبيرا، إذ يعتمد النص تقنيات تعدد الخطاب، وتعدد الضمائر وتحولها، والاتكاء على تحديد عناصر المكان والزمان والحدث. كذلك يتدخل المنولوج والحوار بمستوييه الداخلى والخارجى، والبناء الدرامى القصصى، وتعريف الشخصيات بصفاتها وأفعالها وربما بأسمائها، والوصف بتشخيصه للأشياء، وتصوير مدى ما تحدثه هذه الأشياء فى النفس من استجابة.

ويتمثل هذا الاتجاه فى قصيدة النثر، فى قصائد مفردة، ودواوين كاملة اتخذت هذه التقنيات معيارا وأسلوبا يتم من خلاله بناء النصوص. يقول جمال القصاص فى ديوان "السحابة التى فى المرآة":

علىَّ الذهاب إلى المرآة.
سوف لا أنتظر
بحذرٍ.
سوف تلقين أسلحتك
ليس للعطش رصيف
لحضورك الليلة طعم الغرابة، أختار شوكة الصبار،
الورم الخفيف فى إصبعك يمنحنى انطباعا سيئا عن
الصحراء، سأكتفى بالعصير، ليكن، أحب عبد
الناصر، الأسطورة لا تورث، يوما ما سأبتكر معطفا
للتمرد، لن يزعجك أن أجعل الحزام على شكل حدوة
الحصان، أو خطى العنكبوت، .... إلخ النص ص 106 ـ 107[*]**.**

والنص على مستواه الشكلى يمزج بين شكل الكتابة الشعرية التى أقرتها جماليات الذائقة العربية مع قصيدة التفعيلة، من حيث طول السطر الشعرى وقصره تبعا للدفقة الشعورية، والدلالة المطلوبة، وبين الكتابة النثرية والقصصية من حيث امتلاء السطر الطباعى للصفحة. أما على المستوى المضمونى، فإن النص يعتمد البنى القصصية، وآليات السرد بدءا بالضمير السارد "أنا" الذى يمتزج أحيانا مع حركة الفعل، فيصير هو الفعل ذاته، ويتحول أحيانا أخرى إلى ضمائر تكشف عن الذات الساردة.

ويقول حلمى سالم فى سراب التريكو:

يروقنى أن ألمح بعض علائم الشر

تحت حاجبيك الغليظين
ليست الملائكة من ضيوفى
ولكننى حين طلبتك فى هاتف المالية
لم أكن أريد سوى أن أسمع:
آلو
ـ أيوه
مين ص14

ويتدخل البناء السردى القصصى والمسرحى فى البناء الشعرى، وبخاصة فى الحوار التليفونى، ولكن يظل صوت الشاعر/ السارد هو المهيمن فى إحداث التشاكل بين ما هو شعرى، وما هو غير شعرى.

إن هذه النصوص ـ وقد حافظنا على شكلها الطباعى كما هو ـ تنحو إلى هدم الحدود الفاصلة بين الأنواع، إذ يتشكل النص فى إطار المزج بين السردية التى قد تبدو أحيانا خالصة، ولكنها

---

[*] أرقام الصفحات تحيل إلى الدواوين المذكورة فى قائمة الباحث الموجودة فى مرجع الدراسة.

سرعان ما تتواشج مع الشعرية فى بناء ينذر بهدم الموروث اللغوى، وخلق دلالات لغوية جديدة، وبناء شعرية أو شعريات معاصرة.

1ـ 2ـ مبدأ التشكيل البصرى، وهو اتجاه يعتمد التجريب على مستوى التشكيل البصرى للقصيدة، وهنا يلعب الشكل الطباعى، والفضاء النصى دورا فاعلا فى تبليغ الدلالات النصية. ويمكن ملاحظة التشكيل البصرى من خلال: علامات الترقيم ـ الأبيض والأسود[10]، ـ صياغة السطور الشعرية على هيئة أشكال هندسية، أو مجسمات لهيكل ما ـ استخدام الرموز والأسهم ـ الانحناءات ـ رسم القصيدة فى كلماتها على هيئة شكل، وما إلى ذلك من أشكال التعبير. أو رسم الكلمات، التى لا يمكن حصرها، وهو ما يعود ـ من وجهة نظرنا ـ إلى عاملين:

أولهما: تمثل تجربة الخط العربى فى تشكلاته وأشكاله العديدة.

وثانيهما: العودة إلى الموروث الشعبى من تمثل الرموز التى لا يخلو منها أى موروث، وبخاصة فى الأدب المصرى الذى يذخر موروثه برصيد لا حصر له من الرموز والأشكال الفرعونية، التى تضاف إلى تشكلات الفنون التى عايشتها مصر عبر تاريخها العريق.

ومن شعراء الطليعة المصريين الذين اعتمدوا هذه التقنية فى كثير من أعمالهم، علاء عبد الهادى، يقول فى "سوسو" من "حليب الرماد":

بلا جدوى كان الموت شعيرة

موت (+) موت

موت (ـ) موت **الموت واحدهم**

موت (*) موت

موت (1) موت

للموت ..... الموتُ

والموت ... م ... للموتى !!!

و

أ

أ ت أ

وأنا ... وهم .. وهما .. وهم ص 80 ـ 81

فالنص بهذا التشكيل البصرى، ينشئ نصوصا (خطابات) أخرى تتجاور مع النص (الخطاب) الأساسى، وهو ما يخلق أيضا إيقاعيته البصرية، التى تتضافر مع الإيقاع الداخلى. والمثال الأخير من قصيدة سوسو، يمثل على المستوى التشكيلى البصرى بنية دائرية مغلقة تدخلها ولا تخرج منها، وهو ما يمثل على المستوى الموضوعى هم الحياة المستمر، ويمثل كذلك أسطورة سيزيف الذى كان يحمل الصخرة إلى أعلى الجبل، وعندما ينتهى تعود الصخرة إلى أسفل فيعود هو ليحملها.. وهكذا لا ينتهى. والشاعر هنا اعتمد على التشكيل البصرى فى تبليغ الدلالات النصية، التى لايمكن التعبير عنها بأشكال أخرى يمثل هذه الجمالية.

1ـ3ـ مبدأ العمل الواحد، أو ديوان الحالة، وهو اتجاه يعتمد على العمل الواحد بوصفه سياقا متحدا وإن تعددت تقسيماته الموضوعية، حيث تهيمن الحالة الواحدة على هذه التقسيمات الموضوعية للديوان، بما يشى بسرد سيرة ذاتية عبر الديوان، وهو ما يمثله خير تمثيل رفعت سلام فى أكثر من ديوان (إنها تومئ لى، وهكذا قلت للهاوية، وإلى النهار الماضى)، ويمثله كذلك سمير درويش في ديوان "الزجاج".

يقول رفعت سلام فى "عطشى مطلق وأنا نسبى" من ديوان "هكذا قلت للهاوية:

والبئر رصاصة فى حلم أطلقتها يد الجغرافيا أنا التاريخ بلا تأريخ لايلحقنى الزمن الثرثار ولا عربات الموتى الخيرية مطلق نسبى وظلى آبق مستوفز وأعضائى الفصول الفاصلة.

ولى وردة قاتلة.

تنصب لى ـ فى كل صبح ـ شركا أو مقصلة.

وتتركنى ـ على درج الغواية ـ صخرة ذاهلة.

وتمضى فى الطرقات المخاتلة.

لا أقتفيها قاتلتى توزع دمى بين القبائل المتناحرة على خرقة بالية أو جملة آسنة فيفضى بى إلى ساحة مباحة للوساوس والظنون المهدرة يحيطون بى ولا أحيط يدقون طبولا نافرة....... ص49.

وهكذا يمضى الشاعر فى قصائد الديوان التى تبدو وكأنها سرد قصصى أو نص روائى يتحدث عن الذات، ويروى الأحداث. إلا أن النص على مستوى النوع النووى هو شعر. والديوان فى مجمله يتكون من سبع عشرة قصيدة، عند النظر إليها فى جملتها، تبدو وكأنها سلسلة لسرد أحداث ذاتية، مترابطة فيما بينها على المستوى الشكلى، وإن تعددت تقسيماتها الموضوعية. فعنوان القصيدة الأولى: منيا القمح 1951، والثانية: فاطمة، والثالثة: منية شبين، والرابعة: شفيقة، والخامسة: 1967، والسادسة: الضوء، والسابعة: 1972، والثامنة: زنزانة 6، والتاسعة: متلا، والعاشرة: بولاقية، والحادية عشر: 1977، والثانية عشرة: غريبة... وهكذا، ألا يبدو هذا من وجهة نظر عتبات النص، وكأنه مشهد سينمائى واحد، يقدمه الشاعر من خلال لقطات، تتراتب دلاليا وزمنيا؟ فالفترة بين 51، 67 وأطول من الفترة بين 67، و72، لذا يقل عدد القصائد ويكثر بين هذه التواريخ التى لها دلالة حربية ونفسية عند المصريين، تبعا لدلالاتها.

يقول أمجد ريان فى "أيها الطفل الجميل اضرب":

البومة ترقد بين الشظايا

والمدى أعلام من الخِرَقِ

كانوا يصفقون بالأحذية

وكنت أسأل:

هل للأفق باب آخر؟ ص39.

والديوان يتكون من قصيدة واحدة ـ وإن تعددت مظاهر تقسيماتها ومقاطعها ـ تدور حول حركة الانتفاضة الفلسطينية، ومن ثم ترصد فى مشاهد تميل فى شعريتها إلى السرد، ترصد مشاهد حياة أطفال الانتفاضة، ومشاهد العنف والقهر وسخرية الحياة فى ظل الاحتلال.

يقول سمير درويش فى "الزجاج"، وهو ديوان من قصيدة واحدة:

عندما تختلط الدهشة

بموجات السحب

الحلم بموجات أسطورية للجغرافيا

الصخور بالغابات

شلالات السيول بأجساد صغيرة

تعرى فصول التاريخ

والأبيض الطينى بالأسود القطنى

أكون قد دخلت إحدى ممالك "رع"

متوجا

أسكن الحكايات

وتسكننى قطيفة الأجساد

وريش النعام ص26.

والشاعر يؤكد على هذه الحالة الواحدة، باستخدامه لضمير الأنا فى تحولاته عبر التقسيمات الموضوعية التى يفصل بينها فقط الفراغ الطباعى أعلى الصفحة قبل كل مقطع، ما يكاد يكون سيرة ذاتية للشاعر، هذه السيرة التى يبدؤها الشاعر فى بداية الديوان بمقطع من رواية فؤاد مرسى "شارع فؤاد الأول"، ومنها يدخل إلى سرد سيرته الذاتية عبر مشاهد سردية غالبا ما تبدأ بحديث عن الآخر، ثم تتحول إلى ضمير المتكلم حوالى منتصف المقطع، وذلك عبر 94 مقطعا هى مساحة الديوان الذى كتب عبر أربع سنوات، وعلى الرغم من ذلك فهو حالة واحدة.

1ـ 4 ـ مبدأ تشظية النص، وهو اتجاه يعتمد على اختزال القصيدة من جهة الكم، ثم تقسيمها إلى مقاطع: إما بترقيمها، وإما بوضع مجموعة عناوين فرعية تتفجر مضامينها حول دلالة العنوان الأصلى. وهو اتجاه يذكرنا بقصيدة النثر الغربية ومفهومها البرنارى الذى بلورته "سوزان برنار"، والذى تبنته بعض الاتجاهات العربية، وبخاصة أدونيس وأنسى الحاج، والتى أكدت على

الاختزال والوحدة، إلا أن احتمالية تسرب هذا الوعى من الفكر الغربى إلى العربى لا يقلل بحال من شأن هذا الاتجاه فى قصيدة النثر المصرية. لأن ذلك الاتجاه نتج فى مصر عن وعى وآليات تفكير استحضرت فى مخيلتها ماهو تراثى، وتساءلت عن دلائل التقسيم فى القصيدة العربية التراثية، من كامل ومجزوء ومشطور ومنهوك، ثم عن دلائله فى الموشحات والشعر المرسل، ثم بحثت عن تشكل لـه فى قصيـدة النثر، وهنا تبدأ المشكلة؛ فما هو شعرى قبل قصيدة النثر كان يعتمد على تنويع أوزانه كدلالة تقسيم، وقصيدة النثر طرحت الأوزان كلية، فكيف يكون هذا التقسيم شكليا وموضوعيا فى قصيدة النثر؟ هنا بدأت آلية التفكير تبحث عما يمكن تقسيمه، وعن تقنياته، فكان ذلك التقسيم الذى يعتمد الترقيم أو العناوين الجانبية. أما الاختزال، فهو مبدأ تابع للتقسيم، إذ النص نص شعرى، لا هو قصة، ولا هو رواية، كما أن المشهد فيه لا يمكن له أن يطول، لئلا يتداخل مع نوع آخر، فالميل إلى الطول يستدعى حتما الإغراق فى السردية، والحال هكذا قبل تعرف مكونات النوع النووى الشعرى. ويتمثل هذا الاتجاه فى كتابات العديد من شعراء الطليعة. يقول أحمد زرزور فى "ماذا يحدث فى النصف الآخر من لهاث الروح" من ديوان "حرير الوحشة":

*إن نطقت:

اجلس الآن،
بارح صفصافة صمتك
إن نطقت لا تلومن إلا سلطة سريرك؛
الفراشة الكاذبة اغتصبت أحراش ذكورتك
على مرأى من صراصير عمياء
عبثت فى رحيق سراويلك
وتولت عندما قذفت موسيقاك فى عيون
بيضاء

والنص يتكون من خمسة عناوين جانبية بخلاف العنوان الأصلى للقصيدة، وهى عناوين قد توهم بتعدد قصائد، إلا أنها فى حقيقتها عناوين ترتبط بالعنوان الأول الرئيسى، ولكنها تخلق حـالات شعرية لا تقل كفاءة عن المعنى الكلى للنص.

وفى ديوانية "مرآة الآهة"، و "أوقع فى الزغب الأبيض" يعتمد أمجد ريان تقنية التقسيم عـن طريق الأرقام المقطعية. ففى الزغب الأبيض تكثر المقاطع التى لا يزيد عـدد أسـطرها الشـعرية عـن اثنين فقط، وكأن الشاعر يسجل توقيعات لشهادته فى الحياة، تجسد لخبرته الحميمة مـع الـنص، وفى قصيدة "تومئ الغواية لك" من مرآة الآهة، يأتى النص مقطعا على النحو التالى:

(1)
هو ميعاد البدن
ليعطيك فرعونيته
وفضاءه اللين
وخرائطه المفتوحة
فتزرع زرع العاشقين
(2)
كنتما تشتريان الورد
وكنت تخدعها
لأنك لا تريد أن تشترى الورد
أنت تريد فقط
أن تمسح همسة الأنوثة للوجود ص92

والقصيدة فى مجلمها تتكون من تسعة عشر مقطعا، تضم سبعة وسبعين سطرا، موزعة على المقاطع، ويضم أكثر مقطع فيها وهو المقطع الرابع عشر، عشرة أسطر، أما بقية المقـاطع فتـتراوح مـا بين خمسة إلى سطر واحد، والقصيدة فى مجملهـا تسـتخدم ضـمير الغائـب كتقنيـة سرديـة، يختفـى وراءها الشاعر لتسجيل آرائه فى الحب، والحياة، والجنس، والآخرين، ومن ثم تصـبح القصـيدة عالمـا

حكائيا يستعرض مشاهد الحياة المتنوعة، ودقائقها التى تضيع فى زحام الأشياء والأحداث الضخمة، فالقصيدة ـ وكذلك قصائد الديوان ـ ترتبط جميعها فى أن اللقطات التى تلتقطها من الحياة ـ إن جاز لنا التعبير ـ جميعا لقطات عابرة، قد لا يلتفت إليها المارة، وقد لاننتبه إليها فى حياتنا اليومية، ولكننا، وهو مايفاجئنا به الشاعر، نكتشف فجأة أننا نفعلها، ونمارسها، وربما نحسب لها حسابا، ولكن دون أن ندرى.

والسؤال الذى تطرحه هذه السمة فى أعمال أمجد ريان ـ وغيره من الأعمال ـ التى نهجت هذا النهج، هو: ما دلالة التقسيم والاختزال فى قصيدة النثر؟ أهو تأثر بما شاع عن مدلولها فى الأدب الغربى، وما ساعد على تأسيسه أدونيس وأنسى الحاج، سواء بأعمالهم الإبداعية أو النقدية، أم أن قصيدة النثر تقتضى بالفعل ميلا نحو الاختزال والتقسيم؟

فى تصورى أن قصيدة النثر تحمل فى ذاتها ميلا نحو الاختزال، ومن ثم يأتى التقسيم تقنية من تقنيات هذا الاختزال، ليس كفرضية واجبة، ولكنه مخرج من مخارج البعد عن السردية المطلقة والنثرية الفجة التى يمكن أن تلحق بقصيدة النثر، إذا أطالت من سرد أحداث عابرة، لموضوعه ليست مألوفة بالنسبة للذوق العربى الشعرى، وهو ما يعنى أن طرائق اختزال النص وتكثيفه تعددت فى قصيدة النثر، سواء بالعناوين الجانبية، أو الترقيم، أو التقسيم عن طريق الفضاء الطباعى، أو الإشارات العلامية... إلخ.

1ـ 5 ـ مبدأ شعرية الأثر المفتوح، وهو اتجاه أدبى يعنى تجربة حرية النص، وحرية المتلقى فى أن يتدخل فى بنية أو بنيات العمل، وأن يعيد بناء مقاطع النص، أو يعيد ترتيبها، أو قراءتها باستراتيجيات متنوعة، قد يقبل بعضها البدء من النهاية.

ولتوضيح ذلك فإننا يمكن أن نستدعى مثال الموشحات فى الشعر العربى، ونعيد النظر فى بنيته الشكلية، ونعيد قراءته بطرائق متنوعة... فالموشحات ـ كما هو معروف ـ تتكون من عدة أدوار، وكل دور يتكون من مطلع، وأغصان، وقفل، فلو جاز لنا أن نقرأها ـ إضافة إلى قراءتها المعروفة ـ على الأنحاء التالية:

1ـ قراءة المطلع والأقفال مجتمعة ثم قراءة الأغصان.

2ـ قراءة الأغصان مجتمعة، ثم قراءة المطلع والأقفال.

3ـ قراءة المطلع ثم الأغصان مجتمعة، ثم قراءة الأقفال.

4ـ قراءتها من النهاية إلى البداية.... وهكذا.

فلو تضمنت الموشحات دلائل لهذه القراءت، ولو جازت لنا هذه القراءات، فإنه ـ حينئذ ـ يمكننا أن نصف الموشحات بأنها شعرية مفتوحة.

مثال آخر يقرب لنا ذلك، وهو الشعر الجاهلى، وما شاع عنه من تفكك أبيات القصيدة، وما عده العرب عيبا من أن أبياتها يمكن إعادة ترتيبها، وهو ما يمكن إعادة النظر فيه، فى ضوء إعادة ترتيب أبياتها لمرات ومرات، مما يعطى النص قراءات تكون جميعها ممكنة فى إطار الأثر المفتوح. وإن كان هذا يتعارض ـ فقط ـ مع النتيجة المقترحة التى طرحناها من قبل فى البناء الزمنى للشعر الجاهلى، والتى اقترحت قصدية الشاعر الجاهلى فى تفتيت الزمن فى قصيدته، إلا أن تعدد قراءة النص إمكانية، لا يمكن معها فرض نتيجة أحادية على الوعى النقدى، ذلك أن العمل الفنى، كما يقول إيكو:"لم يعد موضوعا نتمتع بجماليته، بل صار سرا يجب أن نقوم باكتشافه، وصار واجبا يجب أن نقوم به، وصار منبها للمخيلة"[(11)].

وشعرية الأثر الأدبى، اتجاه أدبى ظهر متأثرا بعلوم الموسيقى، والتى ظهر فيها نوع من التأليفات الموسيقية تعطى الحرية للشخص الذى يؤديها لأن يتدخل فى بنية العمل ويحدد مدة النوتات وتتابع الأصوات.

وتعتمد شعرية الأثر المفتوح ـ فى الأساس ـ انفتاح النص وتعدد تأويلاته. ذلك التعدد الذى كان يأتى قديما من الاعتماد على بنية المجاز، وما تمتلكه من تعدد فى التأويلات. ومن هنا فيمكن القول: إن شعرية الأثر المفتوح ربما تتحقق فى كل عمل أدبى يعتمد بنية المجاز والاستعارة لقبولها تعدد التأويل، إلا أن الأمر فى حقيقته يتعدى مجرد إمكانية تعدد التأويل، ذلك أن هذا النوع من

الكتابة فى الأدب والشعر، إنما هو آلية مقصودة قبلا من المؤلف (فاعل النص) الذى يمارس آلية تفكير متتابعة فى بنائه للنص، بحيث يجعله حقلا من الإمكانات، تلك الإمكانات التى تتيح للمتلقى أن يشارك فى بناء النص. وكما يقول إيكو، وبوسور:" إنها شعرية تحاول أن تعطى الأهمية "لأفعال الحرية الواعية" عند المؤول، وأن تجعل منه المركز الفعال لشبكة لا تنتهى من العلاقات، وهو يقوم من بينها بإنجاز شكله الخاص، دون أن تؤثر فيه أي ضرورة يفرضها التنظيم نفسه للعمل"[12].

ويأتى هذا التجريب الطليعى استجابة للخلافية التى صارت عليها مفاهيم المعنى، ومعنى النص على وجه الخصوص؛ إذ لم يعد هناك معنى ما للنص يجب أن يقوله، ويجب على المتلقى أن يصل إليه، أو يرصده، وإنما صارت هناك معان متعددة تختلف تبعا لاختلاف تعدد المتلقين وتعدد تأويلاتهم. وكما يقول آيسر: "غير النقد الجديد اتجاه الإدراك الأدبى بتحوله عن المعانى التجسيدية، وتوجهه إلى الوظائف التى تعمل داخل العمل الأدبى"[13].

فلم يعد على النص أن يقول شيئا، وإنما أصبح عليه أن يبنى علاقاته لصالح معنى كلى للنص، قد يكون هو النص ذاته، وهنا قد تحولت الشعرية من تأكيدها على الكلمة وشحناتها العاطفية، إلى التركيب الشعرى فى تركيزه على المعنى المتعدد، أو غير المحدد، والدلالة الغامضة ـ القابلة لإمكانات تعدد تأويلها على الأقل ـ ولم يعد العمل الشعرى يقتضى بالضرورة أن تكون له نهاية مغلقة، أو نهاية متوقعة، أو نهاية ضرورية، وإنما يمتلك كل عمل حريته، وحرية مؤوله فى أن يعيد تنظيمه... إن ذلك يعنى أن العمل يتطور ولايُستنفد.

إن العمل المفتوح لايعنى مجرد انفلاته من القواعد أو الأسس أو التنظيمات الجمالية المتعارف عليها، فهو فى الأساس ينطلق من هذه القواعد والتنظيمات، ولكنه يعيد ترتيب عناصرها، ويعيد بناءها فى شكل قد يجمع المتناقضات جنبا إلى جنب، وينشئ معها علاقات ما. فالعمل هو نص مفتوح ولكن فى إطار حقل من العلاقات، فهو لايتضمن الفوضى فى العلاقات، ولكنه قاعدة تتيح تنظيمها. "إن العمل المفتوح يجعل التعددية فى التدخلات الفردية ممكنة، ولكن ليس بشكل عديم الشكل، وليس فى اتجاه أى تدخل. إنه دعوة لاضرورية ولا ذات بعد واحد، بل موجهة إلى الانخراط الحر نسبيا فى عالم يظل هو العالم الذى يريده المؤلف"[14].

وهو ما يعنى أن المؤلف يبنى عمله بشكل ما يحتاج من المتلقى إلى أن يتدخل فيه ليكمله، بطريقة ما ربما يجهلها المتلقى، ذلك لأنها ليست طريقة مفروضة عليها، ولكنه يجد نفسه أمام حقل من الإمكانات تكون له الحرية فى أن يتبعها جميعا، أو يتبع إحداها فقط.

ويأتى ديوان علاء عبد الهادى "سيرة الماء" ممثلا لهذا الاتجاه، إذ يكشف منذ عتباته الأولى عن الانفتاح، حيث يحمل الديوان عنوانا على غلافه الأمامى هو: سيرة الماء، وعنوان على الغلاف الخلفى، هو: وقائع نبوءة الموت، ويأتى البناء الداخلى للنصوص، مؤكدا لذلك؛ فكل حدث، وكل كلمة يمكن أن توضع فى علاقة مع كل الأحداث والكلمات والتأويل الدلالى لأى كلمة، ينعكس على المجموع، حيث يتصف الديوان بما يمكن تسميته سيولة نصية ما. ويرتبط العنوان الأول (سيرة الماء) بذلك، حيث يحدد الحجم شكل الماء الداخلى، فهناك أكثر من رافد يتحدث فى الوقت نفسه، وأكثر من سياق، فعلى الأقل تتحدد فى الديوان ست قراءات/ روافد، وستة أصوات، لكل منها خريره الخاص فى الخطاب الأم، وبدلالات مختلفة. فهناك:

1 ـ قراءة نصوص الديوان كما هى على حالتها، وبتراتب صفحاتها (الخطاب الأم) ـ كما اعتدنا القراءة. ـــ (دلالة1).

2 ـ قراءة للمتن ثم الهامش، حيث قسم الشاعر نصه فى كل صفحة إلى متن وهامش، وضع للمتن عنوانا طوليا (اعترافات) وللهامش (الهوية) فى نصوص سفر الهوية، والتى تبدأ بهيمنة المتن على الهامش من حيث البنط والمساحة، ثم يبدأ المتن فى التضاؤل، والهامش فى التنامى، حتى يتحول المتن إلى هامش، والهامش إلى متن فى نهاية السفر. وذلك على المستوى البصرى، دون النظر إلى النص عند كلمتين: الأولى (الوطن)، والثانية (الفعل)، مما يفرض تساؤلا: هل الفعل فى اتجاه الوطن هو السبيل الأوحد الذى يتحول عنده الهامش إلى متن؟ ـــــ(دلالة2)

(3) قراءة المتون (المتن مع المتن)، ثم الهوامش (الهامش مع الهامش)، أى قراءة الاعترافات مجتمعة، ثم قراءة الهوية مجتمعة، فى: سفر الهوية، وممارسة ذلك فى: البدايات، أما: سفر البعث، فيختفى منه الهامش، إلا فى بدايات كل صفحة منه ليعود للظهور مرة أخرى فى نهاية صفحة الفهرس، ثم فى نهاية صفحة التعريف بالشاعر. ــ(دلالة3)

4 ـ فى سفر (البدايات وقائع سفر النبوءة)، يحوى الديوان صفحات مطوية إلى الداخل، مرقمة بترقيم إضافى يحمل دلالات تشفيرية لقراءة رابعة، حيث يمكن قراءة النصوص اعتياديا مع تجاوز الصفحات المطوية وإغفالها، أو تشفيريا بدلالة الأرقام "وكأنه مونتاج متوازى التبادل بالمصطلح السينمائى": (الناس ـ الطوفان ـ أنت)، وكأنه سيناريو يمارس فيه الفنان تقطيع منظره ليسرد ثلاث حكايات بالتبادل، هذا من جهة، أو ليسرد كل حكاية حتى يكملها ثم يبتدئ بأخرى، وهكذا، أى (الناس1 مع الناس2 مع الناس3 مع الناس4، حتى الناس10) و (الطوفان1 مع الطوفان2 مع الطوفان3، حتى الطوفان10) و(أنت1 مع أنت2، حتى أنت10). ـــ (دلالة4)

5 ـ ثم يأتى سفر البعث ليسمح بقراءة خامسة، حيث لا متن ولا هامش، وإنما اعتمد التشكيل الطباعى بين كل صفحتين متقابلتين، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى، أو بشكل تبادلى (زجزاجى) مقطعا من الصفحة اليمنى، ومقطعا من اليسرى. ـــ (دلالة5)

6 ـ ثم يأتى سفر البعث ـ أيضا بقراءة سادسة، حيث أعلى كل صفحة يمنى عنوان "القيامة"، وأعلى كل صفحة يسرى عنوان (ليوم من أيام الأسبوع) تبدأ بالجمعة، وتنتهى بالخميس، الذى ينتظر جَمْعتهَ ..ينتظر صلاته الخاصة، وجمعه الذى يعد به (الخميس) لذا جاءت صفحة بيضاء فارغة فى النهاية.. إنها نهاية (ما) مفتوحة لم يرد الشاعر ابتسارها، مما يسمح بقراءته بشكل اعتيادى (الصفحة اليمنى القيامة مع ما يقابلها من أيام الأسبوع فى اليسرى)، أو بشكل تبادلى (القيامة مع القيامة مع القيامة، وهكذا، والجمعة مع السبت مع الأحد.. وهكذا). ـــ (دلالة6)

1ـ6ـ مبدأ لعب اللغة، وهو اتجاه يهتم بالتركيز على الدلالات اللغوية وتعالقها كتجريب، ذلك أن اللغة بالنسبة لهذا الاتجاه لاتقتصر وظيفتها على مجرد الإبلاغ، وإنما تتخطى ذلك لتصبح هى غاية فى ذاتها، حيث لا يمكن للنص أن يقول شيئا على المستوى الإفرادى للكلمة، ولا على المستوى التركيبى لسياق الجملة، وإنما تظل دلالة النص متعالقة حتى نهاية العمل، وربما ـ وهذا فى الغالب الأعم ـ لا يسعى النص لأن يقول شيئا بالمعنى الكلاسيكى الذى يبحث عن معنى فى النص، وهو ما يمثله شعراء مثل: حسن طلب وبخاصة فى ديوان "آية جيم"، وإن كان هذا الديوان ينتمى إلى الشعر التفعيلى. وعلاء عبد الهادى، وشريف رزق، وغيرهم ممن نحا هذا النحو. والاهتمام باللغة يصل بالقصيدة دائما إلى مستوى عال من التركيز، والإيجاز، وتكثيف الدلالة إلى الدرجة التى قد تصبح معها القصيدة سطرا واحدا. يقول حسن طلب فى "الجيم ترتج"من ديوان "آية جيم":

الجيم عسجد
والجيم جاهزة لتسجد
فالجيم من جدة وموجدة
وجالسة كساجدة
وعاجلة كآجلة ص13

حيث يلعب الشاعر على تشكلات حرف الجيم فى اللغة، ويكون منها نسقا شعريا تكاد دواله تخرج عن سياق المألوف اللغوى المعاصر، ولكنها لا تخرج عن العرف اللغوى القديم.

ونظرا لاستخدام المفردات التراثية، وغير المألوفة، ودخولها فى تعالق لغوى يميل بها إلى الغريب، فإن الدلالة تظل مؤجلة حتى نهاية النص/ النصوص، وغالبا ما تتطلب إعادة القراءة مرات ومرات، ولكنها من المؤكد أنها تتطلب العودة إلى المعجم للكشف عن معناها قبل دخولها فى سياق النص.

1ـ7ـ مبدأ تغييب المعنى (الغموض الكلى)، أو عدم تبليغ رسالة، حيث يعتمد الشاعر على تغييب المعنى، كلية عن النص، ولصالح النص وغالبا مايأتى النص-مختزلا فى أقصىـ حالات اختزاله، يقول شريف رزق فى "أدحرج الخراب، أكنس العتمة من ديوان "عزلة الأنقاض":

النجومُ لو تشهدين موائد فِضَّةْ (93/6/25)

***

صرخةُ البرق ألقتنى فى المرفأ (93/6/25)

***

أشهد السقوطَ
وأفتح للزوابعِ صدرى وللشَّظايا
مرحى.... ملائكتى السماء (93/6/25)
تصرخ الذبيحةُ
فى حرحى (93/6/25)

***

عتمة وغبارُ يرشحُ بالفضة فى قبر يتفيأ المارة... (93/6/25) ص7، 8

***

وهكذا تمضى القصيدة كلها على هذا المنوال، مقاطع صغيرة، تعتمد على تغييب المعنى، وتكثيف الدلالة، يضاف إليها تاريخ (6/25) الذى يتكرر مع المقاطع كافة، مما يكشف عن رغبة الشاعر فى توقيف (تثبيت) الزمن عند هذا التاريخ ليرصد له من جهات عدة، تجسد رؤيته للخراب والعتمة اللذين يراهما فى الأشياء من حوله، فالنجوم موائد فضة يغيب عنها ما يشكل مائدة، والكون برق يصرخ، وزوابع تترى، وسقوط يهيمن. والحياة تارة جرح، والإنسان فيها مذبوح، وتارة مشهد عتمة وغبار، مشهد لقبر كبير والناس مارة يلجئون إليه.

يقول محمد عيد إبراهيم فى قصيدة" نمط" من ديوان "تراب المحنة":

تجدر بى
هذه الحياة التى قبلتنى، لكن
بعضي ببعض الهزيمة ص50

فالنص ينحو إلى الاختزال الذى يعتمد تغييب المعنى؛ ذلك المعنى الذى يرتبط بالتأويل، ويقبل تعدد التأويلات، إلا أن هذه التأويلات. إنما هى تأويل محض، قد لايصدق على النصوص كلية، ذلك أن المعنى مؤجل بتعبير الفينومينولجيا، ومغيب بتعبيرنا.

2ـ الاتجاهات التجريبية على مستوى الموضوع:

2ـ1ـ مبدأ استلهام التراث وبعثه، وهو اتجاه يعيد تأويل واكتشاف ذلك التراث ثم يعمل على بعثه من جديد، فى إيقاع جديد ولغة تواصل جديدة. وأحيانا شكل فنى جديد، وهنا يلعب التناص دوره على مستويات ثلاثة:

*تناص مع الدينى. *تناص مع عناوين وأعمال أدبية

*تناص مع مثل شعبى سائر.

وفى كل المستويات الثلاثة، فإن التناص هنا ليس مجرد استحضار لأصوات، ومواقف، وأحداث تراثية، ولكنه يكون فى إطار منحها دلالات وإسقاطات معاصرة تعبر عن رؤية مؤلفيها، مثل استحضار الموقف الصوفى العرفانى، كما تمثله الشعرية المعاصرة فى بحث عن روحانية لاتنتمى إلى الموقف الدينى إنتماء خاصا بقدر ما تنتمى إلى ماوراء الموقف الدينى، أى الروحانية، تلك الروحانية التى غدت تمثل مأزقا للحداثة المعاصرة. ويتمثل التناص مع الدينى فى كتابات مثل: محمود نسيم، وأحمد الشهاوى، وجرجس شكرى، وعبد الناصر هلال.

يقول محمود نسيم فى" تداخل" من ديوان "كتابة الظل":

مطوفا ـ
رفعت قائما من البيت لكى أشم ماء هاجر وحجر إسماعيل
آنست ابتراد النار فى مقام إبرهيم.
واقتربت من دار أبى سفيان ـ آمنا قيامة العبيد.
فتنة الدين الجديد
وانتهيت للجبال والجبال

فهل سوى البترول والطلول ما استكن فى الصحراء

واستوى على محامل الجمال

وهل سوى سقاية الحجيج والحداء ما استخلفت

تلك نجمة القطب وأول المحاق ص42

فالشاعر يستعيد عبر قصيدته تاريخا كاملا من التراث العربى الدينى، تاريخ هاجر، ونشأة البيت الحرام، وحجر إسماعيل، ونار سيدنا إبرهيم، وفتح مكة "من دخل دار أبى سفيان فهو آمن". وفى حركة خاطفة، يمتزج فيها التراثى بالآنى((البترول))، ثم يمتزج الآنى بالتراثى مرة أخرى "سقاية الحجيج"، ويتفتت البناء الزمنى، لينقل النص من إطار السردية إلى مجال الشعرية، ليجسد لحالة العربى المعاصر صاحب هذا التراث العريق الذى يجوسه تاريخه، ويطرح السؤال، سؤال المحاق، والزوال التدريجى الذى تنمحى فيه مرتكزات الروح أمام التحول الآنى للحياة/ 43:

فلفتنى سحابة

ولفنى ولف صحراء الجزيرة الزوال.

ويقول أحمد الشهاوى فى "حاء ميم" من ديوان " قل هى":

أردت موتى

وأنا الذى تجلت لغاتى فى هتك سر بواطنك.

نزعت هيكل هدهدك

وطلبتنى أن أستعير سفينة مثقوبة عافها بحر فى الرمال.

أنا لست نوحا

كى أسمى البحر عمرا ضائعا

ولدى وقت

أقصر قامة من قبلة ص134.

فالبناء النصى لا يعتمد على تقديم أسطورة أو رمز تراثى سابق، يستلهمه الشاعر ويضع حالة موازيــة لــه، ولكن النص يعتمد بناء قصة تتمحور حول إعادة بناء التراثى "سفينة نوح"، لرصد مشاهد الحيرة والقلق وطلب المستحيل، وهى السمات التى يتميز بها الإنسان المعاصر.

ويقول عبد الناصر هلال فى " تدخل البحر امرأة":

أنت اختبرت خصوبتى

فهل صار بوسع الأنوثة أن ترتقى ظمأ الامتزاج؟!

ناصبتنى العداء

"أنت فاتنة وأنا هرِمٌ"

سخونة رغوتى دليل وحيد على انتماء الماء للنار

أنا النار

وخيول جسدى ـ عند تخوم كفيك ـ جائعة للخراب

أنا الخراب الـ...

سأفتح شرفة على الأسفلت

وأنادى الحضارة من خلف باب زجاجى

وربما أسهر ليلة بكاملها معه (أبى حيان التوحيدى)

لأعرف رأيه بوضوح فى الوطنية

وأستدرج العاهرات بعد انتصاف الليل.

والنص على الرغم من تضمنه رموزا تراثية، هى رجل الصحراء، وأبى حيان التوحيدى، وإيحاءات الجسد التراثية من اختبار الخصوبة والفحولة، وسخونة الرغوة، إلا أن هذه الرموز جميعها تتضافر فى خلق جو روحانى، ليس بين رجل وامرأة، ولكنه بين رجل معاصر، ومرتكزات يسعى لتجميع متناقضاتها فى سلك نظم موحد. وبما أن الشاعر يعرف مسبقا أن هذا الكون لم يعد يجمعه نسق متحد، فقد آثر أن يدخل هو لعبة المتناقضات، ليفتح شرفة على الأسفلت، وينادى الحضارة، وأن يمارس المتناقضات مع أبى حيان التوحيدى، ثم يدخل اللعبة بكاملها فى استدراج

العاهرات... إنه بحث منتظم عن كون لم يعد منتظما، بدءا من مرتكزاته التراثية، وانتهاء بكل ما هو معاصر.

ويقول جرجس شكرى فى "عاليا عند الفرعونة" من ديوان "رجل طيب يكلم نفسه":

"مرثا" فى ثوب أمى

تمنح كيس نقودها للمدعوين فى حفلتى التنكرية

وهى تغسل الأطباق وتعد الشاى

تغمز لى بقبلتين فتطول لحيتى إلى الأرض

"لعازر" الخارج لتوه من القبر بعد أربعة أيام

يدخن بلا أسنان

محتفظا تحت سرواله بعروستى الشمع

... أسرعى يا مرثا

حمروا الطائر

ناقَشوه حتى لحمه العارى

فطار عاليا

رأينا ريشه يسقط من الضحك ص50، 51.

وعند جرجس شكرى تعود مرثا ولعازر، ليس فى إطار وظيفتهما القديمة، ولا تراثهما المتعارف عليه، ولكن فى تشكل يرتبط بمظاهر الفقر والحرمان والقهر المعاصر، ويبدو موقف الإنسان الحائر بين إيمان بالسماء ومحاولة الفكاك التى تنتهى بالقهر أيضا.

ويأتى المستوى الثانى من مستويات التناص، وهو التناص مع عناوين، وهو ما يكثر عند حلمى سالم، وبخاصة فى ديوانه "الواحد الواحدة":

ومرة: الحياة من غيرك حبلى بالمسرات

ومرة: نحن أسطورة الحب فى زمن الكوليرا /87

ويقول فى "كوكب الصفح" /91:

عندئذ:

أدركت أن صمت الحملان مكنوز بالدسائس

وثم ثعلبة

فسألت: هل رعيت كوكب الصفح؟

ويقول فى "ودع" /70:

ربما صارت مقابض الفضة أشهى من :

"الوتر والعازفون"

فالحب فى زمن الكوليرا، رواية لماركيز، وصمت الحملان فيلم سينمائى، والوتر والعازفون كتاب نقدى فى الشعر للشاعر نفسه.

أما المستوى الثالث من مستويات التناص، فهو التناص مع مثل شعبى سائر، وإن كان بإعادة تشكيل، وهو مانجده أيضا فى ديوان "الواحد الواحدة":

تلمع فوق المرايا الفتوحات مدهونة بالصحبة

والنفس أمارة / 32

ويقول فى "تاجر المللوح" /92:

عشرون كمنجة فى الجلد وبروحى فى التنفس:

على خده يا ناس مائة وردة

انصرف القائد دون بلادى بلادى /92

فالنفس أمارة، مثل مأخوذ مما يجرى الآن مجرى الحكمة / المثل "النفس أمارة بالسوء"، وكذلك على "خده ياناس مائة وردة" أغنية ذائعة، مع إحداث تحوير لها إلى الفصحى، وهو ما يشى بهيمنة التراث الشعبى، وتداخله مع النص لتجسيد تاريخ طويل من الإنسانية وخبراتها.

2 –2 – **اتجاه الخبرة الجسدية** ، وهو اتجاه يعتمد على اللغة المباشرة للجسد بوصفه شكلا للتجريب، أو مايمكن تسميته بأدب البورنو الذى يستخدم الجسد وتجلياته الغريزية فى بناء النص، حيث تعرى فضيحة الجسد معايير البروتوكولات الاجتماعية التى تفرض هيمنتها على واقع يرى فيه الأدب أنه واقع مزيف، ومن ثم تسعى هذه الكتابة لاستخدام الجسد فى مختلف تجلياته الغريزية بوصفه واقعا حقيقيا فى مقابل ذلك الواقع المزيف، وإن كان واقعا مرفوضا، إلا أن قضية الرفض والمبادئ الأخلاقية نفسها، غدت محل رفض فى أدب الطليعة، ومع كتابة قصيدة النثر، وكما يقول علاء عبد الهادى: "يضع هذا الأدب المجتمع فى أشد عاداته خصوصية أمام المرآة. إنه أدب الفضيحة، الفضيحة التى تستدعى الإدانة لا لمن كتبه فقط، بل لبنية المجتمع بأسره. هكذا يضحى الجسد – فى حساسية هذه الكتابة – مرآة، ويضحى العالم بوابة مرور له، بعد أن كان الجسد بوابة مرور للعالم، وتكمن لذة الاكتشاف الكبرى، حين ندرك – فى أثناء القراءة – أنه لم يتبق شئ من البصيرة سوى البصر"[15].

ومن هنا تكتسب كتابة الجسد بفلسفتها خصوصية فى منطقة شعرية قصيدة النثر، بما تحدثه من وعى جمالى مفارق.

يقول علاء خالد فى قصيدة "العناصر":

جسد ثان:

أربعة عشر عاما يتوجها حيض وفير، ومبعثرة فى المنـزل، بين الشباك

ومرآة النوم، طوطمها الرجولة فى جسد عمره خمسة عشر عاما مبعثرة

بين الأصابع وطوطمها الأعضاء الجنسية البسيطة ص14.

إن الجسد عند علاء تأريخ لتاريخ المرأة ـ مرأة ما ـ على الأرض، من خلاله تتشكل، ومن خلاله تعى وجودها، وعن طريق أعضائه تحسب عمرها، إلى أن يصبح الجسد مرآتها للعالم، ويهيمن على فلسفتها ومفهومها عن الحياة.

يقول عماد أبو صالح فى قصيدة" نيرمين" من ديوان "أمور منتهية أصلا":

أنظر فقط فى عينى نيرمين

وتشيح بوجهها نيرمين

أقول:

تداهمها الدورة الشهرية

ولها زوج قذر يضاجعها مرتين أسبوعيا

وأبوان قذران لا يزالان يضربان بعضهما

لولا المساحيق لبدت بشعة جدا ـ نيرمين

ثم إن مطبخها الصغير به بقايا فاصوليا

وأوان كثيرة

وهى ـ كذلك ـ شهوانية جدا

يو هو هووه:

فتحت الباب فجأة ووجدتها قريبة جدا من رئيس العمل ص11.

إن مفهوم الجسد هنا يرصد للحظات الجسدية فى حياة نيرمين، عينيها اللتين تبدوان مؤجلتى الدلالة، حتى يستكمل النص دلالتها بأنها شهوانية، ويستكمل الرصد مع وجهها الرافض له، ومع الدورة الشهرية، ومع اللحظة الجسدية فى حياة الأبوين وهما يضربان أحدهما الآخر، وما لذلك من دلالة تبريرية لشهوانية نيرمين التى ستأتى، ثم للمساحيق التى تغطى بها نيرمين جسدها/ وجهها، ثم لمؤثر صوتى يدلل على شهوانيتها، ثم لدلالة أخرى، وهى قربها من رئيس العمل، ذلك القرب الذى يشى بتفاعل الجسدين.

يقول شريف رزق فى قصيدة "المدى يصعد من جسد" من ديوان " الجثة الأولى":

ربما تجدين بين المسجدين

الجثتين، وربما

تجدين بين الجثتين

الضائعين، وربما

ترخين فى
عشب البياض. بهاء نهديك
الندى، على شهيق دمى،
فأكتب:
جثة ص 49 ـ 50

حيث يصبح الجسد معادلا موضوعيا للروحى الملهم، فالناس جثث ضائعة ، والمتعة التى يمكن أن يحققها ارتخاء نهدين.. جثة، والدم يشهق فيصير جثة، والحياة تغدو جسدا هامدا/ جثة.

ويقول فى قصيدة "وأشهد خلق أشكالى العديدة" /29:

أوَ كلما سوَّرت مملكتى بأعضائى، وضمخت الهواء بشهوتى،
ورقصت فى شبق وحيدا، حوّمت حولى غزالات السماواتِ
الشريدة؟

ويصير العالم الخيالى الذى يبنيه كل منا فى خياله مسورا بأعضاء جسده، ويصير الهواء معطرا بشهوة جسدية، ويهيمن الجسد بتجلياته على مظاهر الحياة؛ فيختلط ماهو روحى بما هو جسدى، وتذوب الروح، وتتجسد الأشياء.

والديوان فى مجمله يتكون من خمس عشرة قصيدة، تدور حول الجسد وتشكلاته جميعها، بدءا بعتبة العنوان، وانتهاء بتكونها النصى، وهو مايشير إلى أن مفهوم الجسد، بالنسبة لقصيدة النثر يمثل بوابة للتعبير الشعرى، ونقل الشعرية إلى عالم بلا زخارف، ترى فى القبيح أو المبتذل ـ من وجهة نظر الذائقة الجماعية (التلقى) ـ عالما من عوالم الشعرية، ومن ثم تنقلها إلى عالم الجمالى ـ من وجهة النظر الأدبية.

إلا أن هذا النوع من الكتابة الأدبية فى قصيدة النثر، قد لايعبر كله عن مستوى تجريبى بما يسمح أن يكون اتجاها، ذلك أنه كثيرا ما يكون محض تزيين شكلى، لتضمين مفردات جنسية، قد لاتعبر عن وعى طليعى يمكن تصنيفه فى اتجاه، وهو ما يحتاج إلى دراسة منفصلة لا يتسع لها المجال هنا.

2ـ3ـ خبرات الحياة الشخصية (تفاصيل الحياة اليومية)، وهو اتجاه يهتم بتفاصيل الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضوعة شعرية، تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التى يمارسها البشر كافة، مما يسمح بتعدد الرؤى التى ترصد لهذه المواقف التى كثيرا ما يستوى لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالى، وهو ما ساد عند شعراء الجيل التسعينى بشكل لم يسبق له مثيل، وإن كانت بدايات الاتجاه تعود إلى منطقة الشعر السبعينى والثمانينى، وإن لم يكن بمثل قوة التسعينى. يقول جرجس شكرى فى قصيدة "سترة" من ديوان "ضرورة الكامب فى المسرحية":

أنا وسترتى نخرج فى نزهات شتائية
أعهد إليها بحفظ سجائرى
ولا نسأل أحدا عن الطريق
أحملها فى يدى حين يختنق العالم
وأحيانا تقفز إلى كتفى
كقطة ص13

إن السترة وهى مفردة ضائعة من مفردات الحياة اليومية، يتخذها جرجس شكرى ذريعة لاختراق هذا العالم، ويتحول الشاعر إلى موضوعه. والموضوع يصبح هو الشاعر/ السترة الباهتة، التى ترافق دون أن تتحدث بمهاترات يرى فيها الشاعر ضجيجا أصبح يميز الحياة المعاصرة، تلك السترة التى أصبحت فى لحظة كل ما تبقى للشاعر من تراث لا يعلم من أين جاء، ولكنه يؤدى دوره بفاعلية فى معترك الحياة.

لقد استطاع الشاعر أن يصنع من السترة معادلا موضوعيا للتعبير عن الوحدة والألم، وتعبر عن رأيه فى الحياة والعالم، فهى تحب الشارع، وتمنحه حق التدلل، وتحمل صمته المستمر، وتناقضاته بين حب الحياة وكرهها.

إلا أن الشعر التسعينى وسع من دائرة التفاصيل اليومية، إلى الدرجة التى غدت معها هى الموضوع الأكبر، الذى يتم من خلاله بناء القصيدة، مما تصل معه أحيانا إلى درجة من الإسفاف والابتذال والتكرار مع فرشاة الحلاقة، ومعجون الأسنان الردئ، والفوطة المهترئة، وهو ما ينذر بإحداث أزمة فى حالة الإبداع الشعرى إن تفاقم الأمر أكثر من ذلك.

2 ـ 4 ـ اتجاه يتبنى الاعتماد على تيمة السحر، التى تعطى إيحاء بالسحرى أو العجائبى، وإعادة خلقها فى تشكُّل يجسد لصراع الذات/ الأنا مع السلطة المهيمنة والمرتكزات التى يرى الشاعر أنها ليست منتظمة ذلك الانتظام المعروف عنها.

يقول فريد أبو سعدة فى "أهوج" من ديوان "ذاكرة الوعل":

هش لها رقيائيل وأجلسها معه على الكرسى: مرينى تجدينى من القادرين

قالت: جمعت أشلاءه من الجهات وروحه فىَّ

بماذا أبدأ

قال: عناصره يصهرها الماء الحار، دموعك

ستة أيام ص7.

ويستدعى هذا المقطع أسطورة إيزيس وتجميعها لجسد أزوريس من ولايات مصر الاثنتى عشرة بأن وزعها عليها ست إله الشر، إلا أن الشاعر يبنى حول الأسطورة طقسا من السحر الشعبى، وكأنه يكتب رقية أو تعويذة، وينقلنا إلى جو من السحرى العجائبى. والديوان كله تهيمن عليه هذه البنية، بنية الأسطورى فى جو السحرى الطقوسى، وكأنه فى معبد فرعونى قديم تغلفه طقوسية السحر.

يقول فى "أواه" / ص94:

للنيل يوم فى السنة ينام فيه ، والسعيد السعيد

من يحظى منه برشفة وهو نائم. لأنه سيمكنه

أن يثنى العملة المدن بين إصبعيه أو يفركها

فيمسح صورة الملك.

والنص برمته إعادة صياغة لغوية للسحر الشعبى، الذى يروى هذه الحكاية، ولكنه يعاد بناؤه فى نسيج مع الملاكة مهائيل، وسيطرتها على النيل. والديوان فى نصوصه كافة يعتمد بنية السحرى، ويستخدم أسماء الملائكة التى ارتبطت به، مثل (رقيائيل/ جبرائيل/ سمسمائيل/ ميكائيل/ شهدائيل/مهائيل/كسفيائيل). وقد رصد الشاعر أسماء الله فى اللغة السوريانية، وجعلها أسماء لقصائد الديوان (أهوج/ يوه/ هلهلت/ دوسم/ حوسم/ أواه/ أيزام). ويستمر توظيف السحرى والعجائبى، وإعادة تشكيله.

هوامش:

1ـ إبراهيم فتحى: معجم المصطلحات الأدبية ـ دار شرقيات للنشر ـ والتوزيع ـ القاهرة ـ ط1 ـ 2000م ـ ص159.

2ـ علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله ـ مجلة المسرح ـ القاهرة ـ عدد143ـ أكتوبر 2000م ـ ص 50.

3ـ بيتر برجر: نظرية المسرح الطليعى ـ نقله عن الألمانية: مايكل شو ـ ترجمة: د. سحر فراج ـ مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون ـ وزارة الثقافة ـ مصر ـ ط1ـ2000م ـ ص108.

4ـ السابق ـ ص148.

5ـ علاء عبد الهادى: تجريب ماذا وطليعة من ـ جريدة أخبار الأدب ـ القاهرة ـ عدد324 ـ سبتمبر 1999م.

6ـ السابق نفسه.

7ـ روبرت هولب: نظرية التلقى ـ ترجمة د. عز الدين إسماعيل ـ النادى الثقافى الأدبى بجدة ـ ط1 ـ1994ـ ص39 ، 40.

8 ـ علاء عبد الهادى: حصاد التجريبى وسؤاله ـ مرجع سابق ـ ص51.

9ـ اعتمد هذا الجدول على قراءة مسحية لأعمال الشعراء فى الفترة من بداية السبعينيات، حتى نهاية التسعينيات، ومن ثم رصد الاتجاهات من الأعمال ذاتها. ولا يعد الجدول مسحا لأعمال الشعراء أو تصنيفهم فى المرحلة المعنية،ولكنه بمثابة رصد للاتجاهات التى مارسها الشعر فى هذه الفترة، ومن ثم تسكين من كتب فى هذه الاتجاهات فى مكانه منها سواء فى اتجاه واحد، أو أكثر من اتجاه. وقد جاءت النماذج المختارة من النصوص الشعرية، مدللة فقط على الاتجاه، وليست دراسة تحليلية عامة لشعر هؤلاء

الشعراء. أما من لم يضمهم الجدول من شعراء المرحلة المعنية، فذلك فقط، لأن أعمالهم من جهة لا تستجيب لهذا التقسيم الذى نراه، ومن جهة ثانية لأنه لم يوجد فيها ما يمثل من وجهة نظرنا تجريبا طليعيا بالمفهوم الذى حددناه. وربما يكون لهم تسكينهم النوعى فى اتجاهات أخرى لم نتعرض لها فى هذه الدراسة. وكانت الدواوين التى تمت دراستها لتحديد هذه الاتجاهات، هى:

(1) إبرهيم داود: الشتاء القادم ـ الهيئة العامة للكتاب ـ 1996م.

(2) ـــ:تفاصيل وتفاصيل أخرى ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997م .

(3)أحمد زرزور : الدخول فى مدائن النعاس ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ط1ـ 1986.

(4)ـــ: حرير الوحشة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة 1994م.

(5) أحمد الشهاوى: الأحاديث ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ ط1 ـ 1996م.

(6) ـــ: كتاب الموت ـ الدار المصرية اللبنانية ـ ط1 ـ1997م.

(7) ـــ: قل هى ـ الدار المصرية اللبنانية ـ ط1ـ2000م.

(8) أمجد ريان:الخضراء ـ دار آتون ـ القاهرة ـ 1973م.

(9) ـــ: أيها الطفل الجميل اضرب ـ دار الغد للنشر والدعاية والإعلان ـ القاهرة ـ 1990م.

(10) ـــ: أوقع فى الزغب الأبيض ـ دار شعر ـ القاهرة ـ 1991م.

(11) ـــ: أمس كائنا ـ دار شعر ـ القاهرة ـ1991م.

(12) ـــ: مرآة للآهة ـ دار شعر ـ القاهرة ـ 1991م.

(13) إيمان مرسال: ممر معتم يصلح لتعلم الرقص ـ دار شرقيات ـ 1995م.

(14) جرجس شكرى: بلا مقابل أسقط تحت حذائى ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996.

(15) ـــ: رجل طيب يكلم نفسه ـ دار شرقيات ـ القاهرة ـ 1998م.

(16) ـــ: ضرورة الكلب فى المسرحية ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ القاهرة ـ2000.

(17) جمال القصاص: خصام الوردة ـ دار الفصحى ـ القاهرة ـ1983.

(18) ـــ: شمس الرخام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ1991.

(19) ـــ: ما من غيمة تشغل البئر ـ دار النهر ـ القاهرة ـ 1995.

(20) ـــ: السحابة التى فى المرآة ـ الهيئة العامة للكتاب ـ 1998.

(21) حسن طلب: سيرة البنفسج ـ كاف نون للصحافة وللنشر ـ القاهرة ـ 1988.

(22) ـــــ: زمان الزبرجد ـ كتاب الغد ـ القاهرة ـ 1989.

(23) ـــ: آية جيم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1992.

(24) ـــ: لا نيل إلا النيل ـ شرقيات ـ القاهرة ـ 1993م.

(25) حلمى سالم: فقه اللذة ـ شرقيات ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1993م.

(26) ـــ: سراب التريكو ـ شرقيات ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1995.

(27) ـــ: الواحد الواحدة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997م.

(28) رفعت سلام: هكذا قلت للهاوية ـ الهيئة العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1993م.

(29) ـــ: إلى النهار الماضى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1998م.

(30) رضا العربى : هذيان لايليق بمجنون ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996م.

(31) ـــ: إنهم ماتو يا إلهى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2000م.

(32) سمير درويش: الزجاج ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1999م.

(33) شريف رزق : عزلة الأنقاض ـ طبعة خاصة ـ 1994.

(34) ـــ: لاتطفئ العتمة ـ طبعة خاصة ـ 1996.

(35) ـــ: مجرة النهاية ـ طبعة خاصة ـ 1999.

(36) ـــ: الجثة الأولى ـ هيئة قصور الثقافة ـ المنوفية ـ 2001م.

(37) عبد الحكم العلامى: حال من الورد ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1989.

(38) ـــ: لا وقت يبقى ـ بدايات القرن ـ القاهرة ـ 1998.

(39) عبد الناصر هلال : الخروج واشتعال السوسنة ـ الهيئة العامة للكتاب ـ 1989.

(40) ـــ: امرأة يروق لها البحر ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 2000م.

(41) ـــ: كلما مرت على دمى ارتبكت ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة.

(42) علاء خالد: وتهب طقس الجسد إلى الرمز ـ كراسات ـ أنوبيس ـ القاهرة 1991.
(43) علاء عبد الهادى: حليب الرماد ـ مركز إعلام الوطن العربى صاعد ـ القاهرة ـ 1994م.
(44) ـــ: أسفار من نبوءة الموت المخبأ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996.
(45) ـــ: سيرة الماء ـ مركز الحضارة العربية ـ القاهرة ـ ط1 ـ 1998.
(46) ـــ: الرغام أوراد عاهرة تصطفينى ـ مركز الحضارة العربية ـ 2000م.
(47) عماد أبو صالح: عجوز تؤلمه الضحكات ـ دار الفضيلة ـ القاهرة ـ 1997م.
(48) ـــ: قبور واسعة ـ دار الفضيلة ـ القاهرة ـ 1999م.
(49) ـــ أمور منتهية أصلا ـ دار الفضيلة ـ 1995.
(50) فتحى عبد الله : سعادة متأخرة ـ الهيئة العامة للكتاب ـ 1998م.
(51) ـــ: موسيقيون لأدوار صغيرة ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 2000م.
(52) فريد أبو سعدة : ذاكرة الوعل ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1997م.
(53) ـــ: معلقة بشص ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1998.
(54) ـــ: طائر الكحول ـ دار قباء ـ القاهرة ـ 1998م.
(55) كريم عبد السلام: بين رجفة وأخرى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1996م.
(56) ـــ: فتاة وصبى فى المدافن ـ دار الجديد ـ بيروت ـ 1999م.
(57) مؤمن أحمد: مسافة الحلم ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1991م.
(58) ـــ: ملكوت الماء ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997م.
(59) محمد سليمان : سليمان الملك ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1990م.
(60) ـــ: بالأصابع التى كالمشط ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1997.
(61) محمد عيد إبراهيم: على تراب المحنة ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1995م.
(62) محمود قرنى: حمامات الإنشاد ـ ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1996م.
(63) ـــ: هواء الشجر العام ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1998م.
(64) محمود نسيم: كتابة الظل ـ الهيئة العامة لقصور الثقافة ـ 1994م.
(65) مفرح كريم : تنويعات على تاء التأنيث ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 2000م.
(66) منى عبد العظيم: على بعد حافة من جسد ـ سشات ـ ط1 ـ 1996م.
(67) وليد منير: والنيل أخضر فى العيون ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ 1985م.

(10) انظر: د. محمد نجيب التلاوى ـ القصيدة التشكيلية فى الشعر العربى ـ الهيئة المصرية العامة للكتاب ـ ط1 ـ 1998م ـ ص 277 ـ 365.

(11) أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ـ ترجمة: عبد الرحمن بوعلى ـ مجلة نوافذ ـ النادى الأدبى الثقافى ـ جدة ـ عدد6 ـ 1419هـ ـ ص90.

(12) السابق ـ ص85.

(13) فولفانج آيسر: فعل القراءة ـ مرجع سابق ـ ص20.

(14) أمبرتو إيكو: شعرية الأثر المفتوح ـ مرجع سابق ـ ص113.

(15) علاء عبد الهادى: خبرات الجسد الحميمة فى الكتابة الأدبية ـ مجلة أبواب ـ دار الساقى ـ بيروت ـ عدد 26 ـ 2000م ـ ص190.